تحلیل نشانه شناختی یک نگاره (گذر فریدون از اروند رود)

پدیدآورده (ها) : سعیدی،محبوبه
کتابداری، آرشیو و نسخه پژوهی :: کتاب ماه هنر :: اسفند 1387 - شماره 126
از 54 تا 59
آدرس ثابت : http://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/538735

دانلود شده توسط : فاطمه داوری
تاریخ دانلود : 08/05/1395

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی (نور) جهت ارائهٔ مجلات عرضه شده در پایگاه،مجوز لازم را از صاحبان مجلات، دریافت نموده است، بر این اساس همه حقوق مادی برآمده از ورود اطلاعات مقالات، مجلات و تألیفات موجود در پایگاه، متعلق به "مرکز نور" می باشد. بنابر این، هرگونه نشر و عرضه مقالات در قالب نوشتار و تصویر به صورت کاغذی و مانند آن، یا به صورت دیجیتالی که حاصل و بر گرفته از این پایگاه باشد، نیازمند کسب مجوز لازم، از صاحبان مجلات و مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی (نور) می باشد و تخلف از آن موجب پیگرد قانونی است.
به منظور کسب اطلاعات بیشتر به صفحه قوانین و مقررات استفاده از پایگاه مجلات تخصصی نور مراجعه فرمائید.

پایگاه مجلات تخصصی نور

www.noormags.ir

محمود سعیدی*

تحلیل نشانه‌شناختی یک نگاره

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

چکیده :

نشانه‌شناسی رویکردی که پس از ۱۹۵۰ به عنوان روش پژوهش در دو گستره‌ی شناخت دلالت‌ها و درک ساز و کار ارتباطها به کار رفته است و خاصه در نشانه‌شناختی تصویر که از علم شناخت نشانه‌های دیداری منشعب می‌شود، رهیافتی بر شناخت معنا یا معناهای اثر دارد، با توجه به این رویکرد می‌توان در حوزه‌ی نگارگری تحلیلی از نگاره‌ها داشت. این پژوهش، تحلیلی نشانه‌شناختی بر نگاره‌ی «گذر فریدون از اروندرود» منسوب به رضا عباسی در شاهنامه‌ی شاه‌عباس به سال‌های ۹۹۵-۱۰۰۵ه.ق / ۱۵۸۷- ۱۵۹۷م است که در سطح فوق‌العاده بالایی اجرا شده، و با دو رویکرد درون‌متنی (تصویری) و بینامتنی (کلام و تصویر) به مطالعه در این نگاره پرداخته است. با توجه به اینکه هرکدام از رویکردها از نظام‌هایی تشکیل شده‌اند، در این رهگذر سعی شده تحلیلی بر نظام‌های حاکم بر تصویر ارائه شود. این روش یکی از روش‌های تحلیلی و تاثیرگذار در این حوزه محسوب می‌شود و بررسی نظام‌های حاکم بر نگاره‌ها نشان از ذهن پویای نگارگران دارد، و هر نگاره نیز دارای تحلیل مختص به خود است که می توان آن‌ها را در یک گستره‌ی بزرگ پژوهشی قرار داد چرا که در هر متن با رمزگان‌های متفاوتی مواجه می‌شویم.

واژگان کلیدی : نشانه‌شناختی، نگارگری، فریدون، درون‌متنی، بینامتنی

مقدمه :

نقاشی ایران به خصوص در حوزه‌ی نگارگری که بخش بیشتر مضامین آن‌ها مرتبط با ادبیات فارسی بوده و روایت آن‌ها را می‌توان به وفور یافت و هنرمندانی که این روایات را از اعماق ذهنیات خود به تصویر درآورده‌اند، آمیخته با انواع مضمون‌های حماسی، تغزلی، عرفانی و اخلاقی می‌باشند، با تعمّق در اجرای یک نگاره کاملاً مشهود است که نگارگر علاوه بر صورت مادی در اجرا به صورت معنوی آن نیز توجه داشته است، و با الهام از اشعار توصیفی شعرا و متون روایی آن‌ها را به نقش کشیده است. بنابراین می‌توان یک نگاره را از زوایای متعدد مورد پژوهش قرار داد. مقاله‌ی حاضر که تحلیل آن در چارچوب رویکردهای نشانه‌شناختی مورد اهمیت قرار گرفته در رابطه با نگاره‌ی «گذر فریدون از اروندرود» است که ز نمونه شاهکارهای منسوب به رضا عباسی به شمار می‌رود. این نگاره روایتی از عزم فریدون درگذر از یک مانع بزرگ را بیان می‌کند، فریدون یکی از پادشاهان سلسله‌ی پیشدادی پس از جمشید بزرگترین پادشاه و پهلوان اساطیر ایران باستان محسوب می‌شود وی با سپاهیانش به آب می‌زند و با نیروی ماورایی از این مانع سخت می‌گذرد برای رسیدن به هدفی که همانا به بندکشیدن ضحاک در کوه دماوند است. عبور از این مانع و غلبه بر ضحاک، فریدون را صاحب فرّ[1] کیانی می‌کند پس این گذار نقطه‌ی اوج نمایش نیروی ماورایی فریدون

* کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه علم و فرهنگ

www.noormags.ir

است. درون مایه‌ی داستان اساساً حماسی و نشان دهنده‌ی شجاعت و قهرمانی شخصیتی اسطوره‌ای در این گذر است.

پیشینه‌ی مطالعاتی:

گستره‌ی نشانه‌شناختی زمینه‌ای از مطالعات را فراهم می‌کند که شامل بسیاری از نظریات و روش‌های تحلیل و خوانش متن محسوب می‌شود که در حوزه‌های مختلف می‌توان آثار را مورد تحلیل قرار داد. آلوو در تعریف مشهور خود این‌طور بیان می‌کند: "نشانه‌شناختی با هر چیزی که بتواند یک نشانه قلمداد شود سر و کار دارد." از پیشگامان و بنیانگذاران نشانه‌شناختی فردینان دوسوسور زبان‌شناس سوئیسی (۱۹۱۳-۱۸۵۷) لویی یلمزلف و چارلز سندرس پیرس فیلسوف آمریکایی (۱۹۱۴-۱۸۳۹) را می‌توان نام برد که هرکدام با الگوهای نشانه‌ای خاص خود در شکوفایی هر چه ارائه‌ی وجوه مختلف از نشانه‌ها بوده‌اند. از نگاه نشانه‌شناختی، نشانه‌ها می‌توانند شکل، کلمات، تصاویر، اصوات، اطوار و اشیاء باشند. این امر در نهایت به مطالعات متعددی انجامیده است و تاثیر بسزایی بر نظریات متفکران داشته است. کتاب‌های متعددی اعم از ترجمه و تالیف از منظر نشانه‌شناختی موجود است، که یکی از راهکارهای تحلیل متن می‌باشد.

روش تحقیق

برای خوانش وتحلیل یک نگاره لازم است بدانیم با چه نوع قاب تصویری مواجهیم. اساسا در نگارگری، نگاره‌ها در خدمت متون ادبی بوده، و در خوانش نگاره متن روایی در اولویت قرار می‌گیرد. در واقع ثبت یک یا دو لحظه از رویداد را نشان می‌دهند و با دو نوع کارکرد روبه‌روییم: روابط درونی عناصر و رابطه آن‌ها با متن روایی. از

رویکرد درون متنی (تصویر)

روابط درونی حاکم در تصویر حاکی از عناصری است که در ایجاد فضای روایی و حماسی دست دارند. نشانه‌ها در یک پیوست درونی در نهایت به تولید معنا می‌رسند. پرداخت به فضای تصویر، زمینه‌ای است برای یافتن بعضی از مفاهیم که در روند به تصویرکشیدن آن‌ها مؤثر بوده‌اند. با توجه به این رویکرد «درون متنیت به روابط درونی که در داخل متن وجود دارد می‌پردازد که در محدوده‌ی یک رمز خاص می‌تواند صرفاً یک ارتباط همنشینی باشد (مانند ارتباط میان تصویر یک شخص با دیگری در یک عکس جمعی) با این وجود یک متن ممکن است با چندین رمز درگیر باشد». (چندلر،۱۳۸۶، ص ۲۷۸).

دسته‌بندی در نظام‌های حاکم بر تصویر شامل نظام فرهنگی و نظام مقیاست هر دو در جهت هدایت روایت کنار هم قرار گرفته‌اند بنابراین ناگزیر شدن از اهمیت درون متنی باید ما را به سمت بررسی کارکرد آن بسنده و بدون هوشیاری و گذاری که در پیوستگی درونی یک متن استفاده می‌شوند هدایت کند. اما نه فقط با توجه به رمزگان موضوع بلکه با توجه به چگونگی بودن بیانی موضوع متن، نشانه متن، فاکتور نگاهی که بیشتر در تصویر حاکم است نظام فرهنگی بوده و مترصد در جهت پرداختن به شخصیت‌ها بیشتر به این نظام اشاره دارند. پس گزاری بر نظام فرهنگی تصویر می‌باشد و در

فرهنگی حاکم بر تصویر:

نشان‌دهنده‌ی نظام فرهنگی نگاره هستند، مربوط نگاره و نوع ابزار و وسائل در تصویر می‌شود که عموماً برای دوره‌های زمانی مختلف در صورسازی متفاوت بوده و نوع شخصیت‌پردازی‌ها در نگاره براساس موقعیت زمانی تغییر یافته است. با درنظر گرفتن اینکه «رمزگان فرهنگی در هر پرده‌ی نقاشی آن دسته از کدها هستند که دلالت خود را بیرون از پرده، و حتی خارج از هنر نقاشی و نگارگری به معنای کلی آن، به دست می‌آورند. کاربرد عناصر زندگی اجتماعی و فرهنگی در پرده، از شیوه‌ی لباس‌پوشیدن و آرایش موها تا نشانه‌هایی از آداب رفتاری، معماری، شکار، گل‌آرایی، کنار هم نشستن و نظم عناصر تصویری در پس‌زمینه‌هایی که به ویژه به شیوه و مناسبات اجتماعی مرتبط می‌شوند» (احمدی، ۱۳۷۱، ص۷۳) و نمونه‌هایی از توجه به شرایط و صحنه‌های مختلف زندگی، حالات چهره‌ی افراد، نگاه، حرکات، سر، ایمای نقش، بازی‌ها و غیره، همه‌ی آن‌ها مرتبط با رمزگان فرهنگی می‌باشند. در واقع با توجه به این کارکرد حتی می‌توان زمان خلق اثر را تخمین زد و بین عناصر اصلی و تزیینی اثر تمایز قائل شد.

شخصیت‌های نگاره

اولین شخصی که در تصویر اهمیت دارد و محوریت تصویر و روایت را به خود اختصاص می‌دهد، فریدون است که در صف جلو حرکت می‌کند. سپهی سربازان او که از قسمت راست به داخل کادر در حال حرکت‌اند و کسانی که در کشتی قرار دارند. نوع پوشش آنها که با دوره‌ی زمانی نگارگر (سده ۱۰) مطابقت دارد. در بین شخصیت‌های نگاره، فریدون با داشتن کلاه ویژه و مرتبط با دوره‌ی نگارگر، کاملا شخصیت اصلی روایت محسوب می‌شود و سربازان با کلاه‌خودها و زره بازشناخته می‌شوند و افراد درون کشتی هرکدام با پوشش ویژه‌ی موقعیت طبقاتی‌شان مشخص‌اند. نوع پوشش فردی که درون کشتی نشسته و با انگشت در حال اشاره است به اشرافزاده بودنش اشاره می‌کند به خصوص پوشش فردی که هدایتگر کشتی است در رابط با نوع کار به آن پرداخته شده و هر کدام از افراد را در شناسایی سطح طبقاتی نشان می‌دهد.

فریدون

مهم‌ترین شخصیت در نگاره فریدون است که شخصیتی اساطیری محسوب می‌شود و در شاهنامه از نژاد جمشید از آن یاد شده؛ قهرمانی که در اوستا شخصیتی نیمه خدایی دارد و محوریت این نگاره را به خود اختصاص داده است. در این نگاره «فریدون در جلو در حالی که چهره‌اش بیانی از انرژی و عزم راسخ است، مشتش را از روی اراده گره‌کرده و در همان حال برای سپاه بی‌عزم و اراده‌ی خود سخنرانی دورانگار و نیرو بخشی می‌کند». (اولیایی، ۱۳۸۵، ص۱۵۰) این شخصیت در جلوی صف قرار دارد و با توجه به نوع لباس و تزیینات خاص و نوع کلاه فریدون که با دیگر شخصیت‌ها متفاوت است در واقع پیشاپیش شخصیت نگاره محسوب می‌شود. حالات چهره، از جمله

www.noormags.ir

غم واندوه، شادمانی،غرور، ترس، اطمینان، وغیره از جمله نشانه‌هایی است که در شخصیت‌پردازی‌ها بارز می‌شود، هنرمند برای نمایان‌کردن اطمینان و قدرت در چهره‌ی فریدون سعی بر بازنمایی آن داشته است. شخصیت‌های این نگاره سیزده تن می‌باشند. در گروه سربازان می‌توان اشاره کرد به: «جنگجوی سوار بر اسب خالدار که نزدیک‌ترین مرد به فریدون است، تلاش می‌کند تا از خود شجاعت نشان دهد، یک سرباز روی تپه ارغوانی مردد به نظر می‌رسد و گویا می‌خواهد بر آن زمین ایمن و خشک باقی بماند، در بالا سمت راست سپاهیان جوان با اشتیاق وارد آب می‌شوندو به نظر می‌رسد که محتاطتر و زیرک‌تر از دو جنگجوی نزدیک به فریدون هستند و قایق کنار آن‌ها با اطمینان بر روی امواج خروشان آب شناور است و توسط ابرهای فرود آمده و نوک تیز به جلو رانده شده است». (همان، ص۱۵۳)

از شخصیت‌های دیگر نگاره که درکشتی حضور دارند می‌توان به مرد اشراف‌زاده اشاره کرد با نوع لباس متفاوت و فردی که ناخدای کشتی است با لباسی ترسیم شده که کاملاً وی را متمایز می‌کند. «ناخدای نجات در کنار کشتی اشاره می‌کند، با این حال مسافر اشراف‌زاده در قسمت عقب مردد و نگران به نظر می‌رسد، بیان قدیمی تعجب (انگشت به دهان گرفتن) به طرز مؤثری در این اثر تبدیل به اضطرابی واقعی شده است، توانایی دادن معانی جدید به شکل‌های قدیمی یکی از استعدادهای عظیم رضاست». (همان، ص۱۵۳) کاملاً مشخص است، که مهم‌ترین عنصر تأثیرگذار در تصویر شخصیت‌ها هستند که نقاش سعی بر چینش مناسب در ترکیب‌بندی تصویر داشته است. ۹ سرباز در قسمت راست و ۳ نفر در قایق و فریدون در قسمت جلو و با وجود تجمع سربازان در قسمت راست، حضور قایق در قسمت بالا تعادلی در تصویر حاکم کرده است. اگر خط مایلی را از گوشه‌ی راست بالای کادر تا گوشه‌ی چپ پایین کادر بکشیم کاملا بر تعادل عناصر تصویر پی خواهیم برد.

نظام طبیعت

هنرمند با بهره‌گیری از نظام‌های پویای طبیعت سعی بر حرکت‌بخشیدن به عناصر تصویر داشته و روایتی از گذر فریدون را به نمایش می‌گذارد، عناصر پویایی که نقش مهمی در روایت تصویر دارند: باد، ابر و آب هستند. باد مهم‌ترین عنصر پویای طبیعت در جریان بخشیدن به تصویر بسیار مؤثر بوده است. با توجه به این نگاره و نشانه‌های پویایی و حرکتی در تصویر این عنصر طبیعی، عناصر دیگری، مانند آب و ابر را هم تحت‌الشعاع قرار داده و با وجود اشتراک این سه عنصر در حرکت و پویایی تصویر، عنصر باد سعی بر حضوری نیرومندتر از بقیه در پویایی و جوش و خروش تصویر در جهت حرکت یک سپاه دارد.

عنصر پویای دیگر ابر است که در این نگاره در گوشه‌ی راست بالا به تصویر کشیده شده و خطوط منحنی و مواج آن حکایت از عنصر باد دارد. از منابع چنین برمی‌آید که «رضا همواره دوست داشت ابرها را مواج و بادخور و بوته گیاهان را طلایی بکشد». (عباسی، ۱۳۸۴، ص۴۹) این ترکیب در انتقال به حس حرکت در تصویر نقش مؤثری داشته و شکل مواج و در هم تنیده‌ی آن در انتقال حس حرکت و هیجان تأثیرگذار است. نوع جهت ابر در شکستن کادر و حرکت بخشیدن به بادبان‌ها نوع جهت باد را تعیین می‌کند و تصویرشدن آن در یک زمینه‌ی تیره کاملاً آن را به عنصری مشخص و پویا در تصویر تبدیل کرده است. عنصر پویای دیگر آب است که تقریباً کل قاب‌بندی نگاره را تشکیل داده است و بیانگر تلاش هنرمند در نشان دادن وسعت دریایی است که فریدون در حال گذر از آن است راهی دشوار که سپاهیان فریدون از آن در حال گذر هستند. شخصیت‌های نگاره در آب دیده می‌شوند و هنرمند برای نشان‌دادن عظمت دریا و گذر از این راه دشوار کل قاب‌بندی را اختصاص به این عنصر داده است یا شاید هم بر آن است شور و هیجان تصویر را از این جهت بالا ببرد.

در بحث نظام طبیعت در این نگاره عناصر گیاهی کمتر به چشم می‌خورند. در قسمت راست پایین به صخره‌ای پرداخته شده که گیاهان ریزی در آن روییده و در حقیقت گیاهان جزء عناصر ثابت طبیعت محسوب می‌شوند ولی با وجود خطوط مواج و آمیختگی آن با عناصر متحرک در جهت پویایی تصویر به خدمت گرفته شده‌اند.

فضای نگاره

در فضای نگاره موضوعات انسانی در محیط طبیعی به نحوی ترسیم شده‌اند که با اشکال زمینه کاملاً هماهنگ هستند، در حقیقت نظام طبیعت جزء لاینفک هنر شرق محسوب می‌شود و همین‌طور در نگارگری در دوره‌های مختلف با موضوعات متفاوت آمیختگی تنگاتنگی ایجاد کرده است. «به طورکلی هنگامی که هنرمند نگارگر صحنه یا منظره‌ای را می‌نگارد اشیاء و عوامل مورد نظر را با همان نظمی که واقعاً آن موجودات در جهان خارج تابع آن هستند، نقاشی می‌نماید و در این زمینه تعمق کرده است که حتی هنگامی که هنرمند با ابتکارات مشخصی یا به علت پیروی شیوه‌ای معین پاره‌ای از اجزاء پرده‌ی خود را با اغراق‌های خاص طراحی می‌نماید یا قانون مرایا را با بیان تازه‌ای به کار می‌بندد در همه حال فضایی را القا می‌کند که در حد خود باز با مکان پیوسته است و هرگز نمی‌تواند از این قانون عمومی یعنی نمایش مکان به کلی پرهیز نماید». (تجویدی، ۱۳۷۵، ص۱۱۴) در ترکیب‌بندی این نگاره با وجود خلاقیت هنرمند در ترسیم آن، از یک سری قواعد نگارگری پیروی شده است که از گذشتگان نگارگر باقی مانده است. تأثیرات مکاتب دیگر در این نگاره مستثنی نیست و تأثیر نقاشی چینی مربوط به عهد تانگ در طرح صخره و همین‌طور ابرهای پیچان دیده می‌شود، ترکیب‌بندی کتیبه‌وار و قاب‌بندی شده و شکستن کادر و بیرون رفتن عناصر تصویری راهی برای نقاشی در جهت پویاترشدن تصویر است که در این نگاره بعضی از این عناصر از چارچوب قاب‌بندی خارج شده‌اند. این نکته قابل اهمیت است که در نگارگری که «خود در شمار هنرهای تصویری (در مقابل هنرهای آزاد شده از شکل) محسوب می‌گردد، ملاحظه می‌کنیم که در این هنر البته قوانین مربوط به نمایش مکان و سنگینی موجودات خواه ناخواه مجری می‌باشد و اشیاء و افراد و عوامل یک قطعه مینیاتور هم در حد خود دارای مکان می‌باشد و هم بر روی نقطه و نقاطی تکیه دارند». (همان، ص۱۱۴)

www.noormags.ir

به طور کلی فضای حاکم بر نقاشی ایران محتوایی حماسی و تغزلی داشته و مانند شعر و متن‌هایی که برای آن‌ها نقاشی خلق شده است به صورت‌های مختلف نمود پیدا می‌کند نگارگر سعی در بیان موضوع و ترسیم وقایع داشته و به صورت روایی و حماسی به شکلی تزیین شده به آن می‌پردازد. در واقع هنرمند، مخاطب خود را نادیده نمی‌گیرد و روایت را برای بیننده به تصویر در می‌آورد و از هیچ ریزه‌کاری دریغ نمی‌کند.

«رویکرد به زیبایی‌شناسی ناب هیچ‌گاه نقاش ایرانی را از توجه به انسان و ارزش‌های بشری باز نداشته است. در واقع، ادبیات و هنرهای ایران در روند بهره‌گیری از کهن‌الگوها (آرکتیپ‌ها) به هم پیوسته‌اند. شاعر و نقاش با زبانی همانند به توصیف جهانی می‌پردازد که صورت کلی آن را از نیاکانش به میراث برده‌اند. این جهانی است فراسوی زمان و مکان که موجودات آن طبق یک الگوی کلی و ازلی هستی یافته‌اند». (پاکباز، ۱۳۸۵،ص۹).

رویکرد بینامتنی (تصویر وکلام)

نگاره‌ی مزبور با دو نظام تصویری و کلامی در زمره‌ی آثار ترکیبی و بینامتنی قرار می‌گیرد. رویکرد بینامتنی «به اتصالات مختلف شکل و محتوا می‌پردازد و هر متن را به متون دیگر پیوند می‌دهد. هر متن در ارتباط با متون دیگر وجود دارد، متون، بافت هایی مثل ژانر را به وجود می‌آورند که متون دیگر در آن‌ها ساخته و تفسیر می‌شوند». (چندلر، ۱۳۸۶، ص۳۲۴) نظام کلامی که همان نوشتار شاهنامه است بخش محدودی از نگاره را به خود اختصاص داده است. در تحلیل و بررسی از این دو نظام می‌توان به دیدگاه ژولیا کریستوا در مورد بینامتنی اشاره کرد. او از دو محور حرف می‌زند: «یک محور افقی که نویسنده و خواننده‌ی اثر را به هم مربوط می‌کند و یک محور عمودی که متن را به متون دیگر متصل می‌سازد». (همان:ص۲۷۹) که در این رویکرد بحث محور عمودی در تحلیل ساختار و تأثیرپذیری آن از نظام کلامی نگاره مد نظر است. در جایی دیگر کریستوا اشاره دارد «که به جای محدود کردن توجه به ساختار متن، باید ساختارپذیری آن را مطالعه کنیم (این که چگونه ساختار به وجود می‌آید). این کار متن را در کلیت متون پیشین یا همزمان قرار می‌دهد و منجر به تغییراتی در آن خواهد شد». (همان، ص۲۷۹) توجه به این نگاره می‌توان کفت توجه هنرمند به برداشت از روایت و تصویرسازی در جهت نوع کنش نوشتار (متن ادبی)

منسوب به رضا، گذر فریدون از اروندرود، از شاهنامه شاه عباس، ۹۹۵-۱۰۰۵ه‌ق / ۱۵۸۷-۱۵۹۷ م

www.noormags.ir

است و اساساً در مصورسازی کتب این شیوه رایج بوده چه متن نوشتاری در قاب‌بندی تصویر حضور داشته باشد یا نه. به هر حال تصویرسازی در جهت متون ادبی بوده است. با توجه به سه بیت اول که در قاب‌بندی قسمت بالا قرار گرفته است.

فریدون چو بشنید شد خشمناک
از آن ژرف دریا نیامدش باک
به تندی میان کیانی ببست
بدان باره‌ی شیردل بر نشست
سرش تیز شد کینه و جنگ را
به آب اندر افکند گلرنگ را

این سه بیت با لحن حماسی آغاز یک حرکت عظیم را نشان می‌دهد، این قاب‌بندی نوشتاری در بالای کشتی تعبیه شده، در این ابیات شاعر سعی بر توصیف قدرت فریدون را دارد و این که هیچ مانعی نمی‌تواند او را از این هدف باز دارد. پس می‌تواند توصیف‌گر خشمناکی او در برابر دریای ژرف‌نشان از عزم راسخ وی در گذر از اروندرود و در نبرد باشد، در ابیات شور و هیجان زیادی حاکم است و حتی توصیف اسب فریدون بر چابکی آن همه و همه عواملی هستند در جهت بالا بردن عظمت وی و هنرمند با پرداخت به فریدون در صف اول و با مشتی گره شده و نگاه به سوی سربازان و به آب زدن اسب‌ها سعی بر ارتباط با ابیات و روایت آن داشته است. حس حرکت و خروشندگی در این نظام نوشتاری وجود داشته و هنرمند با بهره‌گیری از نظام‌های دیگر (نظام طبیعت) سعی بر انتقال این حس دارد. نکته‌ای که در این نگاره مطرح است قاب‌بندی نوشتاری است که به دو بخش تقسیم شده و شاید علت آن که در اکثر نگاره‌هایی از این دست می‌توان دید ترکیب‌بندی و زیبایی‌شناسی تصویر باشد.

توجه به قاب‌بندی نوشتاری دوم و نوع جایگاه آن روایت را پویاتر می‌کند.

ببستند یارانش یک سر کمر
همیدون به دریا نهادند سر
بدان باد پایان با آفرین
به آب اندرون غرقه کردند زین
سر سرکشان اندر آمد به خواب
زتازیدن بادپایان در آب

سه بیت دوم به توصیف سپاهیان پرداخته که با لحنی توصیفی چگونگی آمادگی آن‌ها را برای رزم مطرح می‌کند. هنرمند کاملاً در ارائه‌ی جایگاه قاب‌بندی نوشتاری در نگاره هوشمندانه عمل می‌کند طوری که سه بیت را در سمت چپ پایین قرار می‌دهد تا در جهت حرکت و روایت از سپاهی باشد که عزم گذشتن از این مانع را داشته‌اند. این قاب‌بندی ابیات به نظام پویای طبیعت اشاره دارد مثل باد، آب که به طور صریح به آن اشاره شده است. بنابراین هنرمند هم سعی بر به تصویرکشیدن این نظام در تصویر داشته است. در این سه بیت دوم لحن حماسی تندتر می‌شود و کاملاً به ساز و برگ جنگی اشاره می‌شود، حال اگر به ارتباطات عناصر با ابیات بپردازیم معلوم می‌شود که در این ابیات سخنی از کشتی و کسانی که در آن هستند و نوع برخوردشان با این حرکت وجود ندارد ولی با توجه به ابیات قبلی شعر می‌توان دریافت که به کشتی و افرادش اشاره شده و هنرمند با توجه به کلیت روایت کشتی و یارانش را هم تصویرسازی کرده و با توجه به ترکیب‌بندی و نوع تمرکزی که بر فریدون داشته فقط این شش بیت را برگزیده است. پس شاید اینجا تضادی در ارتباط کلام و تصویر باشد ولی نباید فراموش کرد که نگاره در میان متن شعری قرار دارد و ارتباط آن با اشعار دیگر شاهنامه به چند بیت کتابت شده در نگاره نمی‌باشد و برای تحلیل میان نشانه‌ای و میان متنی باید به ابیات دیگر شاهنامه که مربوط به این روایت است، پرداخت.

نتیجه

می‌توان گفت هنرمند سعی بر وفاداری بر اصل شعر را داشته و به روابط نظام نوشتاری و تصویری کاملاً هوشمندانه پرداخته و به نظر نوع قرارگیری قاب‌بندی نوشتاری در نگاره کاملاً گویای این گفته باشد. نباید از این نکته گذشت که نگارگر به هیچ وجه تابع مطلق و بی‌اراده‌ی نظام نوشتاری نبوده است، بلکه او با انتخابی که از مضامین داشته، آن را از یک نظام نوشتاری به تصویری تبدیل کرده است و با بهره‌گیری از نظام‌های دیگری که بر توصیفات شور و هیجان نگاره می‌افزایند، سعی بر یک روایت تصویری داشته است بنابراین هنرمند دست به ابداعات و نوآوری‌هایی در ایجاد عناصر مختلف حرکتی در تصویر می‌زند و هر چه بیشتر صحنه را پویاتر جلوه می‌دهد.

پانوشت :

فر (فره، خره، خوره) به معنی شکوه و جلال و شان و شوکت وبرازندگی و زیبندگی در فرهنگ ها ضبط شده است.

فر در اصطلاح اوستائی، حقیقتی الهی و کیفیتی معنوی است که چون بری کسی حاصل شود او را به شکوه و جلال و مرحله تقدس و عظمت معنوی می رساند و صاحب قدرت و نبوغ و خر می و سعادت می کند. (یاحقی، ۱۳۸۶، ۶۰۹)

منابع :

۱) احمدی، بابک. «از نشانه های تصویری تا متن»، تهران : نشر مرکز، ۱۳۷۱.

۲) پاکباز، روئین : «نقاشی ایران از دیرباز تا امروز»، تهران : انتشارات زرین، سیمین، ۱۳۸۵.

۳) تجویدی، اکبر: «نگاهی به نقاشی ایران (از آغاز تا قرن دهم هجری)، تهران : وزرات فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۵.

۴) چندلر، دانیل: (۱۳۸۶) «مبانی نشانه‌شناسی»، مترجم الف ـ مهدی پارسا / مترجم ب ـ فرزان سجودی، تهران: شرکت انتشارات سوره مهر، ۱۳۸۶.

۵) کنبی، شیلا : «رضا عباسی اصلاح‌گر سرکش»، مترجم یعقوب آژند،تهران: انتشارات فرهنگستان هنر،۱۳۸۴.

۶)ولش، آنتونی: «نگارگری و حامیان صفوی»، مترجم روح‌اله رجبی، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر،۱۳۸۵.

۷) یاحقی، محمد جعفر :«فرهنگ اساطیر وداستان واره ها در ادبیات فارسی»، تهران : فرهنگ معاصر، ۱۳۸۶.

منبع تصویر :

۱) کنبی، شیلا: «رضا عباسی اصلاح‌گر سرکش»، مترجم یعقوب آژند، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴.

www.noormags.ir

نگارگری و حامیان صفوی
بررسی تحولات دوره گذار از مکتب قزوین به مکتب اصفهان
آنتونی ولش
ترجمه‌ی: روح‌الله رجبی
فرهنگستان هنر

کتاب تألیفی محققانه درباره‌ی زندگی و آثار دو هنرمند شهیر ایرانی است که کمتر به بررسی احوال و آثار ایشان پرداخته شده است. اهمیت این تحقیق معطوف به شناخت هر چه بیشتر دوره‌ی گذار بین مکتب شکوفای تبریز و قزوین تا مکتب اصفهان است. شناخت این دوره و تحولات آن می‌تواند دلایل پیدایش مکتب اصفهان و چگونگی آن را مشخص کند.

مستندات تاریخی، به خصوص گزارش‌های صادقی‌بیگ، قاضی احمد و اسکندر منشی و همچنین رساله‌های آموزشی دیگر، منابع مفیدی بوده‌اند که نویسنده توانسته به وسیله‌ی آنها مقایسه‌هایی بین آثار صادقی و سیاوش انجام دهد.

با اینکه کتاب به طور عمده به دوره‌ی گذار تا پیدایش مکتب اصفهان پرداخته است؛ اما اطلاعات مفیدی درباره‌ی صدر دوره‌ی اصفهان و به خصوص ظهور نابغه‌ی این دوره، یعنی رضا عباسی به دست می‌دهد. گرچه عصر تیموری و صفوی به عنوان دو دوره شاخص از هنر نگارگری ایران، از لحاظ حامیان این هنر شریف شهرت دارد، اما شناسایی و معرفی چگونگی حمایت شاهان و شاهزادگان صفوی در این کتاب، دقت نظر مؤلف را نسبت به این مقوله می‌رساند. حامیان دیگری همچون سران تاجیک و قزلباش و حامیان محلی نیز در این کتاب معرفی می‌شوند.

یکی از ویژگی‌های این دوره، پیدایش «هنرمندان آزاد» است که گه‌گاه بدون حمایت حامیان سلطنتی به ایجاد آثار هنری پرداخته و نسخه‌ها یا مرقعاتی را به وجود آورده‌اند. چگونگی عملکرد ایشان در خلال این کتاب تحقیق و بررسی شده است.

اثر حاضر ترجمه‌ی کتاب Artist for the shah تألیف آنتونی ولش است که با عنوان نگارگری و حامیان صفوی در دسترس علاقه‌مندان قرار گرفته است. علت تغییر نام فارسی کتاب آن بوده است که نویسنده تجربه‌های هنری و رنج مقدسی را که هنرمندان شهیر ایرانی برای دستیابی به ظاهر و باطن این هنر شریف برده‌اند، در نظر نگرفته و در پس تحولات و تطورات سیاسی چنین انگاشته است که ذوق زیبایی‌شناسی شاهان و امیران محور انگیزه‌ها و تجربیات هنری هنرمندان ایران بوده است. از این رو ایشان را هنرمندانی در خدمت شاه دانسته و گاهی با الفاظی که شایسته‌ی مقام هنرمندان نیست، از آنها نام برده که البته چنین جملاتی در ترجمه‌ی کتاب حذف گردیده است.

آنچه مسلم است، هنر نگارگری نه همچون معماری و هنرهای صناعی است که مورد نیاز روزمره‌ی مردم باشد و همگان پرداخت هزینه‌ی آن را تقبل کنند، نه همچون خوشنویسی که قاطبه‌ی اهل علم برای ترویج علم به این هنر نیازمندند و نه همچون موسیقی که با ابزاری ساده قابل تحقق و دستیابی است، بلکه هنری است که با همه‌ی عظمت هنری و علوم پیچیده‌اش نیازمند مواد و مصالحی است که جز در کارگاه‌های سلطنتی حاصل نمی‌شد و همین وابستگی بود که مشکلات فراوانی را نیز برای این گروه از هنرمندان به وجود می‌آورد.

نگارگری اسلامی ایران که ریشه در تفکر دل آگاهانه‌ی عرفانی اسلام دارد، تصویری از ملکوت وجود آدمی و مسکن و ماوای حقیقی او را در جلوه‌های محسوس و مأنوسی می‌نمایاند که هم ظاهری آشنا و بی‌پرده و هم باطنی آشنای همه زمان‌ها دارد و جاودانگی خویش را که در این سنت حسنه است، پاس می‌دارد.

نکته‌ی دیگر، عدم امضای هنرمندان نگارگر است که نویسنده، آن را عرض ارادت به درگاه ملوکانه دانسته و انحلال شخصیت ایشان را در وجود شاهان معرفی می‌کند، در حالی که عدم امضای هنرمندان به دلیل ابراز ارادت به پیشگاه معبود بوده؛ زیرا ایشان هنر را موهبتی از سوی حق می‌دانستند و اگر مجبور به امضا بودند، با عناوینی همچون رقم کمتر بنده درگاه یا رقم کمترینه یا العبد یا با سجع‌هایی زیبا، تعلق خاطر و اثر هنری خویش را مرهون ارادت به پیشگاه بزرگان دین می‌دانستند.

در ترجمه‌ی کتاب سعی شده است مستنداتی که نویسنده مطرح کرده، عیناً از منابع اصلی نقل و ارجاع به همان منابع داده شود. همچنین برای اطلاعات بیشتر، از کتاب‌ها و منابعی که محققان شهیر ایرانی نگاشته‌اند، استفاده شده است.

ولش در بخشی از مقدمه‌ی خود بر این کتاب می‌نویسد: نقاشی یکی از قدیمی‌ترین و مهم‌ترین سنت‌های فرهنگ ایرانی و نیز یکی از انواع هنرهای ایرانی در جهان کنونی است که بیشتر مورد ستایش واقع شده است؛ اما هم آگاهی‌های عمومی و هم تحقیقات علمی نشان می‌دهند که نقاشی ایرانی قبل از هنر نقاشی در اروپا به وجود آمده است. از این رو بررسی نظام‌مند گسترش نقاشی ایران به تحقیقات دانشمندان درباره نقاشی اروپایی کمک می‌کند و همچنین باید تاریخی دقیق از هنر نقاشی در ایران نوشته شود؛ با این حال کارهای شایسته‌ای در این‌باره انجام شده، کتاب‌های ارزشمندی نیز به چاپ رسیده، نمایشگاه‌های زیبایی برپا شده، فهرست‌های کاملی تهیه و مقالات جالبی نوشته شده است. اما این کتاب، عظمت هنر ایران را در قلمروی وسیع‌تر نشان می‌دهد و بنیادی برای مطالعات بعدی ایجاد می‌کند.

در اینجا تلاش شده بر مبنای کارهای پیشینی که بسیاری از دانشمندان در این زمینه انجام داده‌اند، دوره‌ای از تاریخ نقاشی ایران به تفصیل بررسی شود، در نتیجه ناچار بر نقاشان و حامیان اصلی این دوره تمرکز شده تا هم زندگی این اشخاص و هم ساختار اجتماعی خاصی که این اشخاص در آن کار می‌کردند بازسازی شود؛ این دوران که از مرگ شاه تهماسب در سال ۹۵۴ ق / ۱۵۴۷ م تا انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان در سال ۱۰۰۶ ق/ ۱۵۹۸ م است، دورانی سرنوشت‌ساز در دگرگونی نقاشی ایران به شمار می‌آید که خود بررسی دقیقی را ایجاب می‌کند. این دوره همچنین دوره‌ی شکوفایی ادبیات و هنرهای بصری است که این ویژگی نیز مطالعه‌ی دقیق و جدی نقاشان و حامیان خاص این دوره را ممکن می‌سازد.

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی
www.noormags.ir